

María Elena Vinueza

Von Heiligen und Teufeln. Die Musik der afrokubanischen Religionen

Die festlichen Rituale der im Volk verbreiteten religiösen Systeme waren im soziokulturellen Kontext bestens zur Konservierung traditioneller afrikanischer Musikformen in Kuba geeignet. Die früheren *cabildos de nación* und später die Tempelhäuser der Volksreligionen schufen die interkulturellen Verbindungen zwischen den Afrikanern und ihrer kubanischen Nachkommenschaft. Dadurch wurde auch die Rekonstruktion und Integration von Melodie, Rhythmus und Klangfarbe sowie der strukturellen und instrumentalen Organisation innerhalb der Rituale begünstigt, die bis heute den verschiedenen afrikanischen Kulturen ähneln, von denen sie abstammen.

Eingeführt wurden diese verschiedenen afrikanischen Kulturen mit den Sklaven, die von der Westküste Afrikas – vom Golf von Guinea bis zum Süden Angolas – nach Kuba verschleppt wurden. Dies betraf vor allem die Völker des nigero-kongolesischen Sprachraums. Diese unfreiwillige Einwanderung begann sehr früh im 16. Jahrhundert und endete erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, denn erst im Jahre 1886 wurde die Sklaverei in Kuba offiziell abgeschafft. Das Gewicht dieser afrikanischen Präsenz in der ethnisch-kulturellen Zusammensetzung Kubas war immens, da nach heutigen Schätzungen allein zwischen 1790 und 1860 über eine Million afrikanischer Sklaven nach Kuba gebracht wurden.¹ Die Afrikaner und ihre Nachkommen etablierten sich als starke multiethnische und multikulturelle Komponente der kubanischen Bevölkerung sowie ihrer Identität und Kultur.

Der religiöse Komplex *ocha-ifa*, auch bekannt als *regla de ocha* oder *santería cubana*, ist ohne Zweifel die meistverbreitete Volksreligion in der Bevölkerung Kubas. Ihre festlichen Rituale beinhalten ein

¹ Vgl. Guanche (1996: 47).

großes Spektrum von kulturellen Elementen der *yoruba*-Völker,² die während des Sklavenhandels als *Lucumí* bezeichnet wurden. Unter die Bezeichnung *Yoruba* rechnete man in Kuba aber auch Angehörige anderer ethnischer Gruppen wie die *Eyo* (*Oyo*), *Eqquado* (*Egbado*) und *Iyesá* (*Ilesha*).³

Die festlichen Rituale der *santería* dienten der Verehrung der Gottheiten und *orishas* des alten Pantheons der *Yoruba*, deren Charaktere den neuen kubanischen Verhältnissen angepasst wurden. So kommt es, dass die verschiedenen Elemente (Steine, Schnecken, Gefäße, Verzierungen, Ketten, Armbänder, Tiere, Pflanzen u.a.), die die Macht oder Kraft dieser Gottheiten symbolisieren, auch in der heutigen Gesellschaft Kubas fortbestehen.

Das Fest ist der Moment des größten Zusammenhalts der sozio-kulturellen und zwischenmenschlichen Beziehungen, die wie ein Netz um die Person des Priesters oder der Priesterin eines Tempelhauses gewebt sind. In einigen Fällen handelt es sich dabei um Personen, die mit Stolz auf ihre afrikanische Herkunft hinweisen, etwa der Neffe oder Großneffe eines noch in Afrika geborenen *Lucumí*. In anderen Fällen sind es Kubaner, die ungeachtet ihrer Rasse oder ihres sozialen Status, etwa aufgrund ihrer familiären Tradition, den Kult der *orishas* zu ihrem zentralen Lebensinhalt gemacht haben. Die größte rituelle Hierarchie findet sich in der gesellschaftlichen Stellung der *babalawos*, *babaloshas* und *iyaloshas*. Es existiert dort eine genau festgelegte Ordnung von "Schützlingen" und "Meistern" (*osainista*, *italero*, *iyawona*), die mit der Durchführung des Rituals und der Feierlichkeiten betraut sind. Sie übermitteln uns in der täglichen Praxis ihr Wissen, pflegen die mündliche Überlieferung und erhalten so moralisch und philosophisch den Kult ihrer Ahnen am Leben.

Die Festivitäten können aus verschiedenen Anlässen gefeiert werden, am häufigsten gipfeln sie in der Initiation oder der Präsentation eines neuen Schützlings (*iyawó*). In den auf dieses Fest folgenden Jahren wird zur Erinnerung an das Datum der Initiation ebenfalls ge-

² Die *Yoruba* stammen vom Westufer der Mündung des Flusses Niger, im heutigen Nigeria. Die Bevölkerung bestand aus der Sprachgruppe der *Kwa* und im überwiegenden Teil der *Yoruba*. Als *Lucumí* wurden in Kuba auch Afrikaner von Nachbarvölkern der *Kwa*-Sprachgruppe bezeichnet – u.a. die *Edo*, *Nupe*, *Mosi* und *Ywani*.

³ Vgl. León/Guanche (1979: 14).

feiert. Aber sowohl in ökonomischer wie auch in organisatorischer Hinsicht werden die größten Kräfte auf das jährliche Fest verwandt, das jedes Haus seinem Hauptheiligen oder *orisha* widmet. An Tagen wie dem 4. Dezember, dem Tag des *Shangó* (*Changó*) bzw. der Hl. Barbara, dem 17. Dezember, dem Fest des Hl. Lazarus oder *Babalú Ayé*, oder dem 7. bzw. 8. Oktober, dem Tag von *Yemayá* und *Oshún* bzw. der Jungfrau von Regla und der Jungfrau der göttlichen Barmherzigkeit von Cobre (*Virgen de Regla y Virgen de la Caridad del Cobre*) verwandeln sich die am dichtesten bevölkerten Viertel in Städten wie Havanna, Matanzas und Cienfuegos in Schauplätze stürmischer Festivitäten.

Das Fest erfordert aufwändige und intensive Vorbereitungsarbeiten von Seiten der Schützlinge. Zu den wichtigsten Handlungen gehören die Versorgung der neu Initiierten, die Reinigung und Herrichtung der Altäre, die Opferbringung der Tiere, die für die Gottheiten bestimmt sind, die Organisation des rituellen Festessens und des öffentlichen Festes sowie das Spielen der Trommeln. In letzterem erhält die Musik ihre größte Bedeutung, sei es, dass es sich um einen *toque* mit grundlegenden Trommeln oder mit *bembé*-Trommeln handelt. Im Fall eines solchen Festes pflegen die Kubaner zu sagen, dass sie zu einem *toque* (wörtlich "Schlag"), *tambor* ("Trommel"), oder *bembé* gehen.

Das Ritual beginnt mit einer speziellen Begrüßung innerhalb des geheiligten Bereichs des Hauses, wo sich die *orishas* in geschmückten Suppenschüsseln zwischen ihren Symbolen und Opfergaben befinden. Dort, im so genannten "igbogdu", müssen die Trommler ein kurzes Signal für die *orishas* spielen, eine als *oru* bekannte Abfolge von Trommelschlägen und Gesängen. *Elegba*, dem Schutz-*Orisha* für die Türen und Wege, wird der Beginn und das Ende des *oru* gewidmet. Die Gesänge haben eine wechselnde Struktur, bestehend aus dem Ruf eines Solisten, der "Hahn" oder *apkuón* genannt wird, und der kollektiven Antwort aller Anwesenden. Der Solist leitet den Gesang und trägt zur rituellen Handlung bei, weil der Text sich auf die Charakteristiken, Legenden und Handlungen der beteiligten Personen oder Gottheiten bezieht. Der Sänger muss über sehr gute stimmliche Qualitäten und umfassende Kenntnisse der Funktion und Bedeutung jedes Gesanges verfügen, um den Status des *apkuón* zu erreichen; dies macht ihn zu einem Träger jener Überreste der *yoruba*-Sprachen, die heute noch Teil unserer oralen Tradition sind.

Melodie und Rhythmus des Gesanges sind eng an die syllabische, d. h. silbenweise Aufführung des Textes gebunden. Die melodische Linie bewegt sich meistens von einem Grundton abwechselnd auf- und abwärts.⁴ An der melodischen Begleitung des Gesangs sind verschiedene Instrumental-Ensembles beteiligt. Man kann typologische Varianten beobachten, die sich auf verschiedene organologische Modelle der *yoruba*-Traditionen im heutigen Nigeria zurückführen lassen. Die Beteiligung der einen oder anderen Instrumentengruppe während der Feier wird bestimmt von den Anforderungen des Rituals selbst, den wirtschaftlichen Möglichkeiten der Beteiligten sowie deren familiärer Tradition.

Zu den meistverbreiteten Instrumental-Ensembles⁵ der *santería* gehören die *batá*-Trommeln, die *bembé*-Trommeln, die *guiro*- oder *agbe*-Ensembles, und als lokale Varianten die *iyesá*-Trommeln, die *kuelé*-Trommeln und die *oyo*-Trommeln sowie ferner die *olokun*-Trommeln und die *dundún*-Trommeln. Einige dieser Instrumente unterlagen komplexen Prozessen der Ritualisierung und gelten als grundlegende Trommeln. Das ist der Fall bei den *batá*-, *iyesá*-, *olokun*- und *dundún*-Trommeln.

Bei den Festen besteht eine enge Beziehung zwischen Musik und Tanz, und von dieser Beziehung hängt größtenteils der Erfolg der Rituale ab. Dem *oru*, d.h. der traditionellen Abfolge der Gesänge, folgend signalisiert der *apkuón* (Vorsänger) den *santeros* den Moment, in dem jeder von ihnen in Abstimmung mit seinem *orisha* tanzen und die geheiligte Trommel grüßen muss.

⁴ Eine exzellente Demonstration der Gesänge und Spiele des Heiligen Kuba bietet die Sammlung *Antología de la Música Afrocubana*, aufgenommen und produziert von María Teresa Linares zu Beginn der achtziger Jahre. Eine andere Referenz von großem musikethnologischem Wert kann man auf den Platten "Cantos y toques de Santería" (ARTEX 1994) finden, die drei komplette Rituale *oru* beinhalten, aufgenommen zwischen 1982 und 1985 unter der Leitung der Autorin dieses Artikels (Sammlung CIDMUC).

⁵ Zu den Instrumenten und den Instrumental-Ensembles, die an einer *santería*-Feier wie auch an den anderen kubanischen Traditionen afrikanischen Ursprungs teilnehmen, kann der interessierte Leser auf zwei Texte zurückgreifen, die für dieses Thema unentbehrlich sind und den ausführlichen historischen Hintergrund mit Beschreibungen und Analysen zu diesem Thema liefern. Gemeint sind die fünf Bände *Instrumentos de la Música Afrocubana* von Fernando Ortiz und die zwei Bände sowie das zugehörige kartographische Material des Werkes *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*.

Zu dieser intensiven Beziehung zwischen Trommelspiel und Tanz trägt der Vorspieler (*cajero*) mit höchst komplexen und sehr ausdrucksstarken Figuren bei, so dass bei einigen Initiierten ein Zustand der Trance oder der Besessenheit auftritt. In solchen Fällen fällt die Person infolge des teilweisen Verlusts ihrer physischen und intellektuellen Kontrolle zu Boden, so dass sie von anderen Teilnehmern gestützt werden muss. Diese Person wird mit Farben und anderen Attributen geschmückt, die für die Gottheit stehen, welche diesen Körper in Besitz genommen hat. So bekleidet kehrt nun die Person zu den anderen Tanzenden zurück, um durch Tanz, Gestik und andere Handlungen die Zufriedenheit über die Ehrung zu bekunden, die ihre "Kinder" ihr haben zuteil werden lassen. Dies ist der Moment, in dem ein wirklicher Dialog zwischen Trommler und Tänzer entsteht, und die Virtuosität der beiden zeigt sich besonders darin, inwieweit beide fähig sind, den Dialog und die Übereinstimmung von Rhythmus und Tanz aufrecht zu erhalten. Dann nämlich können sie ihre Improvisation und kreative Freiheit auf der Basis von musikalischen *Codes*, Gesten und tänzerischen Zeichen entwickeln, um ein Maximum an symbolischer Kommunikation mit der Gemeinschaft zu erreichen; diese wiederum muss in dieser Verbindung von Musik und Tanz auf hohem geistigen Niveau die Präsenz des Transzendentalen, die Kraft des *orisha* erkennen und wertschätzen.

Den festlichen Ritualen der *regla ocha* oder *santería* sehr ähnlich sind die Praktiken des Kultes *regla arará*. Die Mitglieder dieser rituellen Gruppen sehen sich als Abkömmlinge der Sklaven der *Ewe-Fon*-Ethnien,⁶ die unter der Bezeichnung *Arará* nach Kuba kamen. Es waren Nachkommen des alten Königreichs *Dahomey* und dessen Nachbarvölkern, wie z.B. den *Ashanti* oder den *Fanti* aus der Sprachgruppe der *Akan*, die aus der Region zwischen dem Volta-Fluss und dem Niger-Delta stammen.

Das religiöse System der *Arará* hat als zentralen Inhalt die Verehrung des umfangreichen Pantheons des *vodú* der *Dahomey*. Ihre Geister haben jedoch derartig tiefgreifende synkretistische Prozesse durch-

⁶ Die *Ewe* und *Fon* stammen ebenfalls von der Untergruppe *Kwa* ab und kommen aus dem Zentrum und Süden der heutigen Republik Benin, dem ehemaligen Königreich der *Dahomé*. Diese Sklaven wurden in Kuba als *Arará* bezeichnet, in Verbindung mit einem zweiten Begriff, wie z.B. *Sabalú*, *Dahomé*, *Mahino* oder *Majino*.

gemacht, dass sie nicht nur mit den katholischen Heiligen verschmolzen sind, sondern auch mehr und mehr vom religiösen System der *Lucumí* assimiliert werden.

Der Ahnenkult besitzt auch eine große Bedeutung in den festlichen Familienritualen, die sich vorwiegend auf Havanna und die Provinz Matanzas konzentrieren. Bei den *arará*-Festen ist die Musik einer der wichtigsten Bestandteile für die anhaltende Identifikation der Gruppen mit den afrikanischen Ursprungskulturen. In diesem Sinne müssen wir ihre Instrumente betrachten.

Das Instrumental-Ensemble der *Arará* besteht aus mindestens drei geweihten Trommeln, einem eisernen Idiophon namens *oggán* und einem oder mehreren Klangkörpern, die auf die gleiche Weise konstruiert sind wie das *atcheré*. Die Trommeln sind bekannt unter ihren eigenen Namen, wie zum Beispiel *ojun*, *dajun*, *asojun* und *junga*. Dabei bezeichnet die Silbe *-jun-* oder *-hun-*, dass die jeweilige Trommel den Riten entsprechend vorbereitet und für ihre Funktionen geweiht worden ist, um als Instrument der musikalischen Kommunikation zwischen den Menschen, den *vodun*-Geistern und den geheiligten Ahnen zu dienen.

In den Orten Perico, Jovellanos, Agramonte, Cárdenas der Provinz Matanzas sowie in deren Hauptstadt haben sich wichtige rituelle Bestandteile dieses synkretistischen Kultes mit einem wertvollen Repertoire an Trommelbegleitungen (*toques*) und Gesängen erhalten. Deren Texte sind ein außergewöhnliches Beispiel für Sprachreste der *Ewe* und der *Fon* sowie der oralen Dichtung aus *Dahomey*. Die wichtigsten jährlichen Feste sind dem Heiligen Lazarus (17. Dezember) und dem Hl. Manuel (Neujahr) gewidmet.⁷

Ein weiteres Element des afrikanischen Ursprungs in Kuba ist das *gangá*, das jedoch aus dem traditionellen Kulturleben praktisch verschwunden ist. Die Anzahl der *gangá*-Sklaven war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beträchtlich. Dies lässt sich anhand der Statisti-

⁷ Über die Möglichkeiten des musikalischen und tänzerischen Ausdrucks bei den *Arará* und den Sprachschatz der *Ewe-Fon* in Kuba gibt es einige Bücher, die im Anhang zu finden sind. Zudem existiert eine komplette Auflistung der Gesänge und Trommelsignale des *Arará*-Kultes in der Tradition der Familie Baró de Jovellanos, erschienen auf CD unter dem Titel "Música Arará Vol. 4" der Serie "Antología de la música afrocubana" (EGREM) mit diskographischen Anmerkungen der Autorin des vorliegenden Artikels.

ken belegen, die über die ethnische Zusammensetzung der versklavten Bevölkerung zu dieser Zeit Auskunft geben sowie aus den Hinweisen auf *cabildos gangá* in den Städten Havanna und Matanzas.

Als *Gangá* kamen jene Menschen nach Kuba, die aus der Sumpfregion zwischen den Flüssen Niger und Senegal stammten, im Tal des oberen Niger. Der Name *Gangá* verweist auf das Königreich *Wanhará* oder *Guangarra*, dessen Bevölkerung der ethnischen Gruppe der *Mandingo* (auch *Manding* oder *Malinké*) entstammte.⁸ Nach Ansicht anderer Autoren stammen die *Gangá* aus Sierra Leone und Liberia, und demzufolge gehörten auch Angehörige der ethnischen Gruppen *Pepel*, *Quisi* und *Wolof* zu ihnen.

Heute hat man auf Kuba nur noch eine Familie lokalisieren können, die einen Kult mit *gangá*-Ursprung praktiziert. Diese findet sich in dem kleinen Ort Perico in der Provinz Matanzas. Aufgrund der Charakteristiken dieser Gruppe können wir feststellen, dass das System der spezifischen religiösen Glaubensvorstellungen, die als Grundlagen für ihre heiligen Feste dienten, sich in einem fortgeschrittenen Prozess des Zerfalls befindet. Dieses Phänomen hat dazu geführt, dass originäre Elemente allmählich durch Rituale und Glaubensvorstellungen anderer religiöser Kulte ersetzt werden, die in dieser Siedlung stärker entwickelt sind. 1983 starb mit über 90 Jahren die letzte der führenden Personen dieser Gruppe, Linda Diago, und mit ihr ging eine der wenigen verbliebenen Verbindungen zur Vergangenheit verloren. Die derzeitigen Nachkommen dieser *gangá*-Gruppe unternehmen erhebliche Anstrengungen, um Namen und charakteristische Gottheiten der *Gangá* in Erinnerung zu halten, aber mit Ausnahme einiger Namen, Repräsentationsobjekte, Gesänge und Trommelmuster sind bereits viele ihrer Vorstellungen und rituellen Handlungen durch jene der *lucumí*-Kulte ersetzt worden. Vielleicht gelingt daher am ehesten in den Ahnenkulten die Bewahrung der am stärksten mit dem alten Kult verbundenen Elemente.

Die Musik ist ein weiterer wichtiger Faktor in der Bewahrung der *gangá*-Riten. Obwohl bei den Festen die Gesänge nach einer feststehenden Ordnung entwickelt werden, die ebenfalls *oru* genannt wird, schätzt die Familie Diago ein eigenes Verhalten: Jedem Heiligen werden zwei Arten von Gesängen gewidmet, die jeweils von Trommel-

⁸ Vgl. López (1986: 37).

mustern begleitet werden. Diese müssen direkt hintereinander gespielt werden und sind bekannt als der langsame *toque* (*toque lento*) und der schnelle *toque* (*toque rápido*).

Die Gesänge der *Gangá* werden von einem Instrumental-Ensemble begleitet, das aus drei Trommeln, einem *cencerro*, einer Glocke ohne Klöppel und zwei *atcheré*, den *maracas* ähnlichen Gefäßrasseln mit Griff, besteht. Im Haus der Diago wird ein Satz von verschiedenen *gangá*-Trommeln aufbewahrt, die vor mehr als 100 Jahren gebaut worden sind. Nach diesen Vorbildern wurde vor einigen Jahren ein zweiter Satz angefertigt, der nun für Festivitäten der Familie benutzt wird.

Um dieses Kapitel über die kulturellen Beiträge aus der Region nördlich des Golfes von Guinea abzuschließen, kommen wir noch kurz auf die Traditionen der *Carabalí* zu sprechen. Dieser Oberbegriff umfasst ein breites Spektrum ethnokultureller Elemente, die aus der Region um Calabar im Süden des heutigen Nigeria stammen.⁹ Für diese war genauso wie bei den anderen afrikanischen Sklaven die Verwendung eines weiteren Begriffs üblich, um die ethnische oder regionale Herkunft der Menschen und ihrer *cabildos* näher zu bestimmen: bei den *Carabalí* waren dies *Brícamo*, *Acucua*, *Oru*, *Ososo*, *Ibo*, *Isuama* und weitere.¹⁰

Nach dem Verschwinden der so genannten *cabildos carabalí* sind die Gesellschaften der *Abakuá* in Havanna und Matanzas die Träger der Musik, der Tänze und der Instrumente der *carabalí*-Tradition.

Nach historischen Überlieferungen wurde die erste der *abakuá*-Gesellschaften um 1830 gegründet und später von einem *cabildo carabalí* des Dorfes Regla¹¹ in der Provinz Havanna gefördert. Seit dieser Zeit verbreitete sich diese Form der Geheimgesellschaft – wie

⁹ Die in Kuba als *Carabalí* bekannten Afrikaner stammen aus dem Areal östlich des Flusses Niger über den Süden von Nigeria bis zur Mündung des Río de la Cruz im alten Calabar. Unter dieser Bevölkerung hat man Sklaven der ethnischen Gruppe *Ibibio* (ihre Sprache war das *Efik*; Untergruppe *Benué-Congo*), der Gruppe *Ekoi*, die sich selbst als *Berín* und *Atam* bezeichnet haben. Die Untergruppen *Ibo* oder *Igbo*, *Isuama*, *Isuche*, *Oru* und *Iyo* (genannt *Bran* oder *Bras*) ordnet man den *Kwa* zu.

¹⁰ Vgl. Dechamps (1969: 72).

¹¹ Das ehemals eigenständige Dorf Regla ist inzwischen der Stadt Havanna eingemeindet worden. Es liegt am der Altstadt gegenüber liegenden Ufer der Hafenschicht Havannas [Anm.d.Hrsg.].

zuvor schon in Afrika geschehen – in bestimmten Teilen der Bevölkerung, insbesondere unter jenen, die sich als Sklaven oder Kontraktarbeiter in den wichtigen Häfen Kubas, den Tabakfabriken und anderen Produktions- und Dienstleistungszentren konzentrierten.

In den Gemeinschaften der *Abakuá* legt man großen Wert auf die rituelle und soziale Komponente der Musik und des Tanzes, weshalb Gesänge und Trommelbegleitung auch in jeder der verschiedenen Zeremonien vorhanden sind, seien es Initiationsfeiern, Feste zu Himmelfahrt oder Bestattungsriten (*llanto*).

Der Tanz ist das Ausdrucksmittel des *íreme*, auch Teufelchen (*diablito*) genannt, ein als übernatürlich geltendes Wesen, das vor jeder Zeremonie auftritt, um sich von deren korrekter Durchführung zu überzeugen. Der *íreme* wird von einer weiteren *abakuá*-Figur, dem *morua*, geführt, die zu ihm in den Überresten einer *efik*-Sprache spricht und singt, die sich so ebenfalls erhalten hat.¹²

Aufgrund der großen Bedeutung der Musikinstrumente für den Ablauf der Zeremonie besitzt jede *abakuá*-Macht ihren speziellen *biankomeko*-Trommelsatz. Das Instrumental-Ensemble "*biankomeko*" besteht aus der Trommel *bonko enchemiyá*,¹³ den drei *enkomo*-Trommeln *biankomé*, *obi apa* und *kuchi yeremá*, einem Klangeisen namens *ekon*, zwei *erikundi* genannten Korbrasseln und den Klanghölzern, die als *itoles* bezeichnet werden. Dieses Ensemble begleitet den Gesang und den Tanz der *íremes*. Es gibt keine unterschiedlichen *toques*, die bestimmten Zwecken dienen, es werden stets die gleichen gespielt. Lediglich zwei Stile des Gesangs und der Trommelbegleitung werden unterschieden, in Abhängigkeit vom Tempo ihrer Ausführung: die *toques efi* und *efo*.¹⁴

In den Gesängen, ebenso wie in den als *enkame* bekannten rituellen Zwiegesprächen, wird die Entstehungsgeschichte der *abakuá*-Gesellschaft erzählt; deshalb gibt es zu jeder rituellen Handlung Gesänge. Der Sänger wird als *morua yuansá* bezeichnet und er ist verpflichtet, den Gesang mit größter Genauigkeit auszuführen. Das Gleiche gilt

¹² Vgl. León (1984: 86).

¹³ Speziell diesem Instrument hat der Musikwissenschaftler und Perkussionist Lino Neira (Kuba) eine Studie (1991) gewidmet, die unter dem Titel *Cómo suena un tambor abakuá* (Wie eine *abakuá*-Trommel klingt) erhältlich ist.

¹⁴ Vgl. León (1984: 89).

für den Chor, der von ausgewählten Sängern gebildet wird und zur Perfektionierung der Aufführungen immer gemeinsam probt.

Bei den *Abakuá* benutzt man ebenfalls eine große Anzahl von Zeremonietrommeln, deren eigentliche Funktion nicht die musikalische Untermalung der Zeremonie ist, sondern die klangliche Kommunikation zwischen den rituellen Würdenträgern und den anderen Mitgliedern der Gesellschaft. Deshalb hat jeder Priester eine Trommel, die den gleichen Namen trägt wie ihr Spieler und den gleichen Rang einnimmt wie derjenige, der sie spielt. Mittels einer Trommel materialisieren sich auch die Präsenz, die Stimme und die Kraft des höchsten Gottes *Abasí*. Die Legende von *Abasí* besagt, dass jener Gott durch den Fisch *Tanse* sprach, der jedoch aufgrund der Nachlässigkeit der Prinzessin *Sinkan* starb und nur durch den Klang der geheiligten Trommel *ekue* seine Stimme wieder erlangen konnte.¹⁵

Zuletzt widmen wir uns den Einflüssen der *bantu*-sprachigen Gruppen aus der Region des Kongo- oder Zaire-Flussbeckens. *Congo*¹⁶ war die häufigste Bezeichnung für die *bantu*-Sklaven, aber ihre genauen ethnischen Bezeichnungen wurden ebenfalls registriert, wie zum Beispiel *Ambundu*, *Ovimbundo*, *Ambaca*, *Luoango*, *Mumboma* oder *Congo Real*.

In der traditionellen Volkskultur konzentrieren sich die Tänze, Musiken und Instrumente, die ihren *bantu*-Vorläufern am nächsten kommen, in den Fest- und Ritualtraditionen der alten *cabildos congos*, die in der westlichen Zentralregion des Landes und in den Praktiken der *regla de palo* oder *palo monte* noch immer existieren. Früher zeichneten sich die religiösen Feste der *cabildos* durch die Einzigartigkeit und Eleganz aus, mit der die Mitglieder alle Zeremonien be-

¹⁵ Eine umfassende Bibliographie zum Thema der Gesellschaften der *Abakuá* wurde kürzlich von Bárbara Balbuena Gutiérrez zusammengestellt und in ihrer Arbeit *El íreme Abakuá* veröffentlicht. Ich empfehle dieses Buch als sorgfältige Analyse zur Beziehung von Musik und Tanz, die in den Zeremonien und anderen Festen üblich ist. Ebenfalls werden dort die verschiedenen Handlungen und Funktionen der Mitglieder der Gesellschaft und ihre Hierarchien genau beschrieben.

¹⁶ Mit der meta-ethnischen Bezeichnung *Congos* wurden jene Afrikaner versehen, die aus dem *bantu*-Sprachgebiet stammten, das vom Norden des Flusses Kongo bis zum Süden des heutigen Angola reicht, und die der Untergruppe *Benué-Kongo* angehörten. Man unterschied zwischen *Bacong*, *Luoango*, *Bafioté*, *Macuba*, *Mayombe* oder *Yombe*, *Mondongo*, *Musindi*, *Musoso*, *Ambundu*, *Cambaca* etc.

gingen. Heute handelt es sich jedoch nur noch um eine einfache Versammlung, der die Nachkommen der alten Mitglieder beiwohnen, weshalb nur sehr wenige der originalen Abläufe der Zeremonien bewahrt bleiben.

Die *makuta toques* und Tänze waren die häufigste Form der Gedenkfeiern. Diese waren so bedeutenden Ereignissen wie der Wahl eines neuen Priesters oder dem jährlichen Fest des katholischen Schutzheiligen, der in synkretistischer Weise die wahren magischen Mächte des Volksglaubens repräsentierte, gewidmet. Die *makuta* war ein Tanz mit einem bemerkenswerten zeremoniellen Hintergrund. Sie bestand aus einem Marsch oder einer rituellen Begrüßung, die von den Ältesten angeführt wurde, Tänzen von getrennt tanzenden Paaren und einer als "Fahnentanz" bezeichneten Zeremonie, in der mit den Insignien des *cabildos* den Kultobjekten und der Königin oder dem König der Gruppe die Ehre erwiesen wurde.

Obwohl die Trommeln der *makuta* erhalten sind, sind ihre Tänze, Gesänge und Trommelmuster heute beinahe vollständig vergessen. Ihr Repertoire beinhaltet nur noch sehr wenige der ursprünglichen Elemente, da die letzten Ausübenden verstorben sind. Deshalb sind die Forschungen und Aufnahmen, die ein Team von Musikwissenschaftlern des CIDMUC zwischen 1981 und 1990 im ganzen Land durchgeführt hat, so wertvoll. Es wurden Sänger und Instrumentalisten der letzten *cabildos congo*, die im mittleren Westen Kubas zu finden waren, aufgenommen.¹⁷

Von den vier besuchten *cabildos* ist jenes in Quiebra Hacha das einzige, in dem sich die Tradition der *toques* und der Gesänge der *kinfuiti*-Trommeln erhalten hat, die früher im Westen des Landes weit verbreitet war. Diese Trommel ist das einzige Beispiel einer Reibetrommel auf Kuba. Sie wird von einem Ensemble, bestehend aus einem als Klangeisen verwendeten, *guataca* genannten Kopfteil einer Hacke, der angeschlagen wird, und drei kleinen Trommeln mit zylindrischem oder fassförmigem Gehäuse und angenagelter Membran begleitet. Diese Art der Bespannung ist ein charakteristisches Merkmal der Trommeln kongolesischer Herkunft.

¹⁷ Diese Aufnahmen wurden im *cabildo kunalungo* in Sagua la Grande, im *cabildo de congos reales* in Trinidad, im *cabildo San Antonio* in Palmira und im *cabildo San Antonio* in Quiebra Hacha durchgeführt.

Eine andere *bantu*-Tradition, die langsam verschwindet, ist die der *yuka*-Trommel. Das Instrument ist von großem Ausmaß, es besitzt einen zylindrischen Klangkörper aus Holz und ein angenageltes Fell. In der Epoche der Sklaverei auf den Zuckerrohrplantagen wurde dieses Instrument häufig während der wenigen Pausen, die den Sklaven gewährt wurden, zur Begleitung von Tänzen gespielt. Mit drei *yuka*-Trommeln und dem Schlagen von zwei Holzschlegeln gegen die Seite einer der Trommeln (diese *toques* nannte man *guagua* oder *nkoko*) sang und spielte man die *yuka* oder begleitete die Spiele der *maní*, eine Art Boxkampftanz von alter *bantu*-Tradition.

Bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dienten Spiele und Tänze der *yuka* als wichtiges Mittel zur Zerstreuung der ärmsten Bevölkerungsschichten in der westlichen Zentralregion Kubas. Arbeiter der Zuckerfarmen, Hafenarbeiter, Eisenbahn-Angestellte, Kunsthandwerker sowie Bürovorsteher und andere Angestellte trafen sich am Sonntagnachmittag, um die *yuka* zu tanzen und zu spielen. Jedoch haben andere Möglichkeiten der Unterhaltung im Verlauf des 20. Jahrhunderts die *yuka*-Feste abgelöst und verdrängt. Bis in unsere Tage haben sich nur zwei kleine Zentren erhalten, die sich der Bewahrung der Musikinstrumente und eines sehr begrenzten Repertoires von Gesängen, *toques* und Tänzen widmen. Eines dieser beiden Zentren befindet sich in der Provinz Pinar del Río, im äußersten Westen Kubas, das zweite im Landesinnern in der Provinz Villa Clara.¹⁸

Abschließend betrachten wir die Tanz- und Musikstile, die Bestandteil der festlichen Rituale der *regla de palo* oder *palo monte* sind. Es sind die musikalischen und tänzerischen Ausdrucksformen mit *bantu*-Herkunft, die gegenwärtig die größte Bedeutung in Kuba besitzen und in zahllosen Varianten im ganzen Land existieren.

Die *regla de palo* hat die kultische Verehrung des *nganga* zum Gegenstand, eines Gefäßes, das Symbole all jener natürlichen und menschlichen Elemente enthält, die der *palero* (Hüter des Stocks) zu beherrschen wünscht. Vor dem *nganga* versammeln sich alle Angehörigen eines Tempelhauses, geleitet von dem so genannten *tata nganga*. Jedes Haus begeht das Ritual normalerweise nach einem der allgemeinen Glaubenssysteme (*palo briyumba*, *palo mayombe*, *palo kimbi-*

¹⁸ Gesänge und Spiele der *yuka* wurden auf der Schallplatte "Tambores Yuka" (LD 3994) veröffentlicht, die Teil der Serie "Antología de la Música Afrocubana" ist.

sa, etc.). Gleichzeitig fließen aber auch die rituellen und sozialen Verhaltensnormen der einzelnen Mitglieder eines jeden Hauses in den Verlauf mit ein. Daher herrscht auf den Festen und in der Welt der *paleros* eine große Vielfalt auf allen Ebenen.

Der Gesang ist die wichtigste Komponente für den Fortgang eines Rituals. Die Mächte des *nganga* werden durch die Texte und die musikalische Gestaltung der Gesänge herbei gerufen. Auf die gleiche Art werden den Teilnehmern die Inhalte und Ziele der einzelnen rituellen Handlungen vermittelt. Deshalb wird zur Betonung des sakralen Charakters der Handlungen und Texte eine spezielle Ritualsprache verwendet, die Worte aus den alten *bantu*-Sprachen mit spanischen Ausdrücken, denen eine symbolische Bedeutung zugeordnet wird, kombiniert. Der Gesang reproduziert die syntaktische Struktur der *bantu*-Sprachen – kurze und unterbrochene Sätze – so dass dementsprechend auch die Melodien aus kurzen Motiven und Wendungen und genau festgelegten Tönen bestehen, die weiteren, weniger festgelegten Tönen als Referenz dienen. Diese Wendungen und Motive verändern sich jedoch dem Fortgang der Improvisation entsprechend.¹⁹

Der Gesang kann auf verschiedene Arten begleitet werden, von einfachem Händeklatschen bis hin zu Trommeln, die eigens zur Begleitung der *palo*-Gesänge gefertigt und geweiht sind. Unter den verwendeten Instrumenten finden sich u.a. die *garabatos* oder *lungowa*, die *guataca* und der *atcheré*, die kleine Trommel der *nganguleros* und die *ngoma*- oder *palo*-Trommeln.

Während des Festes entfaltet sich bei den Teilnehmern das gleiche Interesse an der tänzerischen wie auch der musikalischen Pflichterfüllung. Ebenso ereignen sich Prozesse der rituellen Besessenheit bei einigen *nganguleros*, sowie rituelle Opfer- und Weihezeremonien. Es gibt weitere Handlungen, die von großer Bedeutung für die visuelle Wahrnehmung sind, wie das Malen von Schriftzeichen auf den Boden, um die Priester beim Anruf der *nganga*-Mächte zu unterstützen. Jedoch müssen innerhalb einer Gruppe von *paleros* das Wissen und die magischen Kräfte auf die Probe gestellt werden, damit es einem *pale-ro* gelingt, sich mit Wörtern und Gesängen gegen einen anderen durchzusetzen. In dieser so genannten *valla de gallos* (Hürdenlauf der Hähne) tritt der singende *pale-ro* jeder Herausforderung nicht nur mit

¹⁹ Vgl. León (1984: 67).

seinem Geist und seiner Weisheit entgegen; er stellt auch ein Konzept der alt überlieferten Philosophie auf die Probe. Auch das Wissen der *Bantu*, das er bewusst oder unbewusst als wichtige Stütze geerbt hat, begründet seine Verbindung zu den anderen Menschen und zu den Natur- und spirituellen Kräften, die sich in seinem *nganga* oder in seinen Veranlagungen konzentrieren. Es erlaubt ihm auch, mit dem Vergangenen und dem Gegenwärtigen zu interagieren: Es ist das Wort bzw. der Wert und die Kraft des Wortes. Es handelt sich um die Verwendung des Wortes nicht nur als Träger lexikalischer Bedeutung, sondern als Vermittler von Gedanken, als Träger von Kraft und Lebensenergie.

Der Gesang ist Musik, ist Text, ist Geschichte, ist Sprichwort oder Ausspruch, aber vor allem ist es das Wort, das gesungen wird und durch das der *palero* seine Kraft übermittelt, durch das er die Kräfte der anderen Menschen weckt oder seine Gegner schwächt. Daher handelt es sich beim Gesang der *paleros* während der *valla de gallos* nicht nur um eine Demonstration ihrer Gesangsfähigkeiten oder eine bloße virtuose Interpretation, sondern sie handeln und sprechen durch das gesungene Wort. Sie mobilisieren die Kräfte alles Existenten und stellen so sicher, dass dieses große aus Afrika stammende Erbe in jedem Einzelnen weiterhin lebendig und aktuell bleibt.

Bis hierher wurden nur die wichtigsten Aspekte des kulturellen Erbes aus Afrika behandelt, das sich in den rituellen Kontexten der volksreligiösen Systeme Kubas bewahrt hat. Man bräuchte mindestens ebenso viele Seiten, um jede einzelne dieser Formen näher zu betrachten oder um die "Afrikanität" in anderen Musikstilen zu behandeln, wie z.B. in den verschiedenen Formen der *rumba*, den *congas* und *comparsas*, in der Musik und den Tänzen der *tumba francesa*, oder im höchst kubanischen traditionellen *son* bis hin zum *punto cubano*. Aber es wäre ein großer Fehler, die Präsenz dieser afrikanischen Konzepte und Modelle nur mit den offenkundigen Ausdrucksformen der Folklore oder der gegenwärtigen Volkskultur zu verbinden und nicht den afrikanischen Einfluss in der gesamten zeitgenössischen Musik Kubas zu berücksichtigen, im *son*, in der *salsa*, im *Latin-Jazz*, im Rock oder im Rap.

Auf eine sehr klare Art und Weise behauptet der kubanische Musikwissenschaftler Argeliers León in seinem Artikel “Continuidad cultural africana in América” (“Kulturelle afrikanische Kontinuität in Amerika”):

Der kulturelle und soziale Mechanismus in der Entwicklung der amerikanischen Musik hat seine Wurzeln nicht in der Bewahrung von verpflanzten Ausdrucksweisen oder Wurzeln, die abgeschnitten werden können, sondern es ist nötig, ihn den Prozessen der Bewahrung, Anhäufung und Übertragung zuzuordnen, die die Entwicklung der sozialen Funktionen der musikalischen Sprache im gesamten Kommunikationssystem bestimmen.²⁰

Im gleichen Text erklärt er zuvor, dass

man im Mechanismus der Integration syntaktischer und rhetorischer Modelle in eine musikalische Sprache zeigen kann, dass es sich nicht nur um einige bestimmbare Wurzeln als rhythmische Formeln und stereotype Schemata handelt, nicht um *claves*, nicht um unkoordiniert geschüttelte *maracas*, nicht um fehlerhafte Tonleitern, die alle nur dazu dienen, ein Produkt von leichter Absorption zu färben und es afro-amerikanisch zu nennen.²¹

Weit über die Wirkung von Klang, Klangfarbe, Rhythmus, Trommeln, *maracas* und *claves* hinaus steuerte das musikalische Denken Afrikas in Kuba Folgendes bei:

- Das Kriterium der Auswahl und des Gebrauchs von Klangmaterial in Bezug auf die Frage, wie der kubanische Musiker sein Vokal- und Instrumental-Ensemble konzipiert und ausstattet, um seine Musik zu machen. Die Auswahl der Anzahl und der Klangfarbenqualität der Instrumente, die ein Ensemble bilden – sei es ein Ensemble von *bembé*-Trommeln, eine *rumba*-Gruppe oder ein *son*-Septett – greift auf ein Konzept der Strukturierung nach klanglichen Zonen oder Ebenen zurück, deren rhythmische und expressive Funktionen vorbestimmt sind durch eine musikalische Tradition, die sich in jenen Gesangs-, Spiel- und Tanzmodellen ausdrückt. Es sind allgemein akzeptierte Modelle, die ihre Gültigkeit bei bestimmten Stilistiken in der Folklore und der Volksmusik haben (*bembé*, *rumba*, *conga*, *son*, u.a.).

²⁰ Vgl. León (1986: 127).

²¹ Vgl. León (1986: 120).

- Das grundsätzliche Strukturprinzip der Schichtung klanglich-funktionaler Elemente und der wechselseitigen Beziehungen der einzelnen Teile eines Ensembles. Das vokale und instrumentale Ensemble präsentiert sich in der musikalischen Praxis als ein Raum klanglicher Realisierung, in dem die Elemente der musikalischen Gestaltung durch die akustisch-physikalischen Qualitäten der Musikinstrumente begrenzt sind.
- Ein Konzept der ästhetischen Funktionalität, ausgehend von der Beziehung zwischen den Musikern. Jedes Instrument (oder Gruppe von Instrumenten) belegt feststehende Klangfragmente und Funktionen und bewahrt einen gewissen Grad an gegenseitiger Bezugnahme und Abhängigkeit gegenüber den weiteren Teilnehmern des Ensembles. Das Resultat dieser klanglichen, rhythmischen und expressiven Beziehung ist das, was wir als *toque* kennen, der seinerseits in enger Beziehung zum Gesang steht, aufgebaut auf der Wechselbeziehung von Solo und Chor. Der *toque* muss unbedingt auch mit den Bewegungen der Tänzer interagieren.
- Die relative Unabhängigkeit und Improvisationsfreiheit, die jeder Teilnehmer eines Ensembles entwickeln kann, sobald sich eine Beziehung gegenseitiger Abhängigkeit gebildet hat und wenn die rhythmischen Muster der einzelnen Instrumente untereinander und die *time-line*, die das Zusammenspiel des ganzen Ensembles koordiniert, gefestigt sind. Der Musiker – Sänger oder Instrumentalist – hat die Möglichkeit, mit beinahe völliger Freiheit zu improvisieren, weil er seine Kreativität auf dem melodischen, rhythmischen und expressiven Zusammenspiel der anderen Musiker und den kollektiven Normen musikalischer Gestaltung aufbaut.
- Den gemeinschaftlichen Wert von Musik und Tanz, in dem alle Beteiligten – Akteure wie Rezipienten – eine wichtige und nicht wegzudenkende Bedeutung haben für die Realisation des künstlerischen Geschehens, seine sinnliche Wahrnehmung und die psychosoziale Funktion der Musik und des Tanzes innerhalb der Gesellschaft.

Die Kenntnis über unser heutiges Erbe mit deutlich afrikanischer Herkunft sollte uns dabei helfen, die Charakteristika und Regeln dieser künstlerischen Ausdrucksformen zu verstehen und zu erklären, auf

welche Weise einige dieser Charakteristika die Entstehung der Musik und das ästhetisch-musikalische Denken der Kubaner beeinflusst haben.

Übersetzung: Karel Jokusch

Literaturverzeichnis

- Balbuena Gutiérrez, Bárbara (1996): *El íreme abakuá*. Havanna.
- Brice Sogbossi, Hippolyte (1998): *La tradición ewe-fon en Cuba*. Havanna.
- CIDMUC (*Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana*) (1997): *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, Atlas*. Bd. I-II, Havanna.
- Dechamps Chapeaux, Pedro (1969): "Marcas tribales de los esclavos en Cuba". In: *Emología y Folklore* Nr. 8.
- Guanche, Jesús (1996): *Componentes étnicos de la nación cubana*. Havanna.
- León, Argeliers (1984): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- (1986): "Continuidad cultural africana en América". In: *Anales del Caribe* Nr. 6.
- León, Argeliers/Guanche, Jesús (1979): "Integración y desintegración de los cultos sincréticos de origen africano en Cuba". In: *Revolución y Cultura* Nr. 80.
- López Valdés, Rafael L. (1986): "Presencia étnica de los esclavos de Tinguabos (Guantánamo) entre los años 1789 y 1844". In: *Biblioteca Nacional José Martí* Nr. 3.
- Moreno, Dennys (1988): *Un tambor arará*. Havanna.
- Neira, Lino (1991): *Como suena un tambor abakuá*. Havanna.
- Ortiz, Fernando (1955): *Los instrumentos de la música afrocubana*. 5 Bde., Havanna.
- Vinueza, María Elena (1989): *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*. Havanna.
- Vinueza, María Elena (1988): *Incidencia de la organología bantú en los instrumentos de la música popular de Cuba*. Havanna.
- (1999a): "Cultura musical cubana: las huellas de Africa". In: *Clave* Nr. 1, S. 46-49.
- (1999b): "Presencia y significación de lo bantú en la cultura musical cubana". In: *Catauro: Revista Cubana de Antropología* Nr. 0, S. 63-83.
- Vinueza, María Elena/Sáenz, Carmen María (1992): "El aporte africano en la formación de la cultura musical cubana". In: *Folklore Americano* Nr. 53.